

monitor

36

ano IV
Julho/Agosto 97
III série

entrevista a David Shea
George Antheil
John Cage *Conclusão*
Sónar 97

DAVID SHEA

Anna Homler
Anthony Braxton &
Abraham Adzinyah
Bernardo Devlin
Burt Bacharach
Derek Bailey, Pat Metheny,
Gregg Bendian & Paul Wertico
Carlos Bechegas
Directions in Music
Louis Andriessen
Red Krayola
e muito mais



Bruno de Chènerilles é o mentor da editora francesa

Audiorama,

— *a collection in music and sound essays.*

Depois dos memoráveis «Fantômes: Saxo 3», de Jean-Gilles Charvot, Yves Dormoy e Chènerilles, e «Mythes Et Légendes», do projecto Les Phônes, surgiu agora, em miniCD, «11 Thema For Arte», disco que reúne peças compostas por Pascal Holtzer para o canal cultural europeu de TV Arte.

Realiza-se entre Setembro e Outubro próximos, em Lisboa, um festival de características inéditas no nosso país. Com o nome

Erratum Musicae,

esta iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa (Sala Do Risco), sob a direcção de André Maranhã, membro dos Osso Exótico, vai reunir uma série de nomes das músicas experimentais portuguesas naquele espaço próximo da Sé, com o patrocínio do município alfacinha. Eis o programa: 19 de Setembro - Telectu; 20 - Carlos Zíngaro/Emídio Buchinho; 25 - Sei Miguel; 26 - David Maranhã; 27 - Emanuel Dimas de Melo Pimenta; 1 de Outubro - Quarteto Rodrigo Amado, Luís Desirat, Rodrigo Pinheiro & José Bruno Barrinha; 2 - Bernardo Devlin; 3 - Manuel M. Mota & Marco Franco; 4 - Miso Ensemble.

De Jonas Broberg e Erik Mikael Karlsson, reputados compositores suecos de música electroacústica, surgiu «Two Composers», disco editado pela independente

Fylkingen Records.

Também nesta etiqueta surgiu «Passage», um CD-ROM com *tales from abandoned and forgotten rooms ... between memory and the real thing*, assinado pela dupla

Anders Blomqvist e Josef Doukali. Incluindo entrevistas com Hans Reichel, Lê Quan Ninh, Derek Bailey e Eddie Prévost, surgiu, no início de Julho, a segunda edição da revista espanhola

«Hurly Burly»,

inteiramente dedicada à promoção da música improvisada. Esta iniciativa é da responsabilidade do CEDI («Centro De Encuentro Para El Desarrollo De La Improvisacion»).

Emile Clemens e Jos Demol são responsáveis por um novo boletim, infelizmente redigido em holandês, dedicado ao jazz e a outras formas musicais improvisadas.

«Jazz 'halo»,

made in Belgium, inclui na sua edição nº3 (de Julho) uma entrevista com Jack Sels, artigos sobre a dupla Bobby Jaspars e René Thomas, Toots Thielemans e Elias Gistelinc.

«The Oblique Sessions», o novo disco de estúdio de Pascal Comelade, com Jac Berrocal, Pierre Bastien e o ex-Can Jaki Liebbezeit, e ainda as colaborações de Amaury Cambuzat (dos Ulan Bator) e Dominique Repecaud (dos Soixante Etages e Etage 34), vai estar disponível no final do mês de Setembro próximo. Produzido pelo mentor da editora

Le Soleil et L'Acier,

homem que desde 1974 (promoveu o concerto dos Can em Nancy) se envolve na cena independente alternativa, o disco baseia-se nas célebres estratégias obliquas criadas e desenvolvidas, em 1975, por Brian Eno e o pintor Peter Schmidt.

Entre 1982 e 1987, Robert Ashley e o seu ensemble fizeram cerca de 50 performances da peça «Atlanta (Acts Of God)». Em 1986, registaram em disco uma destas actuações no Teatro Olímpico de Roma. Esta gravação foi agora repescada para o formato CD pela sua etiqueta

Lovely Music.

Ainda inserido neste catálogo e também agora disponível, está o novo disco de Alvin Lucier, intitulado «Panorama». Neste trabalho, o piano de Hildegard Kleebe e o trombone de Roland Dahinden foram «tratados» pelas electrónicas de Lucier.

Foram lançados no decorrer do mês de Julho três novos discos assinados por Carlos Zingaro ou com a sua participação.

Pela etiqueta canadiana

Music & Arts

surgiu «Moments», com gravações do Canvas Trio (com Joëlle Léandre e Rüdiger Carl).

«Release From Tension» surgiu pela nova editora AudEo, sediada no Porto.

Finalmente, numa edição do Teatro Nacional D. Maria II com a colaboração da editora AnAnAnA, a banda sonora da peça de teatro «Cenas De Uma Tarde De Verão», encenação de António Rama para um texto de Jorge Guimarães.

«Soltando Amarras» é o oitavo álbum de Luis Paniagua, consagrado músico espanhol na área das novas músicas ambientais e étnicas. Também da responsabilidade da editora

No CD Rekords,

«Cages» é o título do disco de Amir Baghiri, músico de origem iraniana sediado na Alemanha, com um trabalho que reflecte influências dos músicos norte-americanos Steve Roach e Robert Rich.

«Blink Of An Eye» é uma das mais

recentes edições da independente

No More Records.

De Rob Brown e Matthew Shipp, este disco surge da gravação de um concerto registado na Roulette, em Nova Iorque. Entretanto, previstos para surgir em Setembro estão mais dois discos da mesma etiqueta: «Commandment» de Billy Bang e «Invisible Weave» da dupla Joe Morris e William Parker.

Está finalmente disponível o tão anunciado disco dos Cape Fear, projecto do ex-membro dos Nox, Laurent Perrier. Intitulado «Drift Towards the Heat», o disco apresenta algumas influências de Meat Beat Manifesto, Some More Crime, Chemical Brothers e Scorn.

A editora responsável pelo lançamento, com sede em Paris, é a

Odd Size Records.

Depois de ter editado «Quatermass» e «Apocalypse» de Tod Dockstader, a compilação «From A to Z» e «Casa Vecchia» de Paul Dresher, a label norte-americana

Starkland

propõe-nos agora «Garland Hirschi's Cow» de Phillip Kent Bimstein. Comparada a Philip Glass, Henryk Górecki, Michael Nyman, Gavin Bryars ou Arvo Pärt, a música

de Bimstein insere-se numa corrente que os americanos definem como *alternative classical*.

«Rhythmic Intelligence» — eis o disco que marca o 50º aniversário da independência da Índia e do Paquistão. Música indiana, com odores de *drum 'n' bass*, para o século XXI. Esta compilação, coordenada por Vedic e com a participação de Earthtribe, Lelonek, Asian Dub Foundation, Bedouin Ascent, Ansuman Biswas e Euphonic, é das últimas grandes apostas da etiqueta belga

Sub Rosa.

Rehberg e Bauer são os fundadores da independente austríaca Mego, mas foi na inglesa

Touch

que editaram o trabalho «Faßt». Todas as fontes utilizadas neste trabalho foram obtidas a partir de erros e falhas tecnológicas.

O gabinete editorial de John Zorn continua imparável. Aqui ficam os discos para o Verão da

Tzadik:

«Duras:Duchamp», «Filmworks 1986-1990» e «Filmworks VII» de John Zorn; «Fragmentos» de Naná Vasconcelos; «Delight At The End Of The Tunnel» de David Slusser; «Solo For Wounded CD» de Yasunao Tone.

David Shea

O homem-orquestra

por Rui Eduardo Paes

Desde tempos imemoriais que os músicos têm um sonho: tocar todos os instrumentos. O sampler e os giradiscos permitem a David Shea fazê-lo.

Primeiros anos

«A minha juventude levei-a a ouvir discos e a tocar em bandas: punk, jazz, hip-hop, ska ou fosse o que fosse. Estudei composição sempre que pude, envolvi-me com o teatro de rua e, para além de tudo isso, era um fanático do cinema. Este percurso zigzagueante levou a uma separação muito grande entre o meu lado punk/hardcore e o meu gosto pela vanguarda. Estive um par de anos numa escola de artes performativas e um ano num conservatório e nesses lugares nunca ninguém manifestou qualquer interesse pelas minhas peças mais «clássicas» ou experimentais. O ambiente no conservatório era bastante amargo e verifiquei o quanto a música académica contemporânea se fecha a tudo o que está fora do seu âmbito: a música das discotecas, a cena "underground" ou o jazz. Apesar do amor que sentia pela música clássica, tive de sair dali e fui parar a Nova Iorque, isto já nos finais de 1985.»

Nova Iorque

«Quando lá cheguei, não conhecia ninguém, não tinha sítio onde ficar e, pior, não tinha dinheiro. Tive de inventar maneiras de sobreviver — ainda por cima, a explosão de energia que se verificara na Big Apple a partir do início da década já estava a desaparecer. Só podia contar comigo mesmo e, por isso, resolvi fazer performances vocais a solo. Depois, comecei a trabalhar esporadicamente com os improvisadores da cena "downtown" e a fazer de "caixa de ritmos" humana com "rappers" em vários clubes de hip-hop.»

Colagens

«Em determinada altura, comecei a fazer música com tudo o que encontrava: harmónica, tubos de plástico, gravador. A colagem de fitas foi uma decisão natural e uma maneira prática de juntar pedaços de tudo aquilo que ouvia em cassette. Nos circuitos hip-hop, os DJ estavam a utilizar ideias muito semelhantes às dos compositores da música concreta e achei isso muito curioso. Assim que pude comprar uma "turntable" tornei-me DJ, com actividade sobretudo no "lower east side" de Nova Iorque e, em especial, no Mica Bunker. Para mim, era o equilíbrio perfeito: numa noite, música de dança; na seguinte,

improvisação "noise" com base em colagens. Foi então que conheci John Zorn.»

Zorn e os outros

«Comecei a tocar com ele em substituição de Christian Marclay mas, durante cinco anos, ainda continuei a trabalhar como DJ. Foi um período estranho e caótico para mim — tinha menos 15 anos do que os outros músicos e tudo me parecia muito diferente das discotecas. Foi graças à amizade de Zorn, Anthony Coleman, Zeena Parkins e outros que consegui ligar os dois mundos em que vivia e pude retomar os meus estudos de composição clássica. A música que hoje faço tem mais a ver, pois, com a minha história pessoal do que com quaisquer teorias estéticas...»

Teatro

«Para mim, usar ritmos de dança, Messiaen ou músicas tradicionais depende das necessidades de cada peça. Tudo reside na maneira como descubro as ligações entre os diferentes tipos de música. O "sampling" é apenas uma forma de trabalhar directamente com os sons produzidos por outros. A nível conceptual, sou influenciado por autores como Gilles Deleuze, Julia Kristeva e Guy Debord, à mistura com alguma "sabedoria de rua". As divisões

existentes na música, assim como no cinema, na cultura em geral e na religião, são artificiais e dependem unicamente do nosso condicionamento individualista. A minha música é uma espécie de teatro onde coloco em cena as ligações entre as várias coisas.»

Pedras e computadores

«É muito raro manipular os sons electronicamente. Uso os samplers e os gira-discos como instrumentos de mistura. Todos os meus seis discos a solo seguem este princípio e daí que não me pareça ter semelhanças com Otomo Yoshihide ou John Oswald, apesar de respeitar muito o trabalho deles. Além disso, não me parece que o sampler seja muito diferente de um instrumento convencional. É como acontece com o computador: a música computadorizada não é mais do que as outras. Posso fazer boa música com duas pedras. A má música não tem remédio apenas por se utilizar melhor equipamento. Sempre que é introduzida uma nova tecnologia na música algo parece perder-se. Aconteceu o mesmo quando apareceu o sintetizador. Com o tempo, resolvem-se todos esses problemas e é a música que fica a ganhar.»

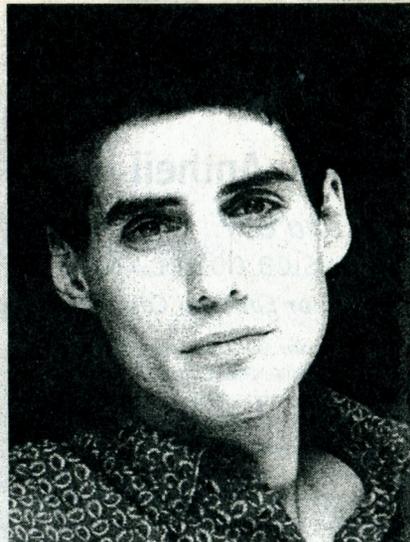
Dilema

«O facto de estas ferramentas cibernéti-

cas e a composição ou improvisação intuitivas estarem relacionadas é habitualmente esquecido. As lojas de discos, as revistas, as audiências, a rádio, a TV e as instituições entendem que tudo está separado e dividido, e por isso as obras que se criam nestas áreas não conseguem obter apoios. Os aficionados do experimentalismo gostam dos cinco minutos de um CD que soam "vanguardistas", o público da música de dança contenta-se com o pedacinho de jungle e o pessoal do jazz pode aderir, eventualmente, à parte que lembra Henry Mancini. O apoio à totalidade de uma obra torna-se difícil com esta mistura de elementos — é esse o principal dilema da música que faço.»

Projectos europeus

«O meu trabalho mais recente tem a ver com a combinação de diferentes modos de criar materiais, designadamente entre as técnicas de estúdio, o "sampling" de sons acústicos, a electrónica e a "club music", a música das discotecas. Neste momento, estou a escrever para o Ictus Ensemble, de Bruxelas, uma peça intitulada "The Chamber Symphony". Os samples têm proveniência nas execuções "live" de um agrupamento de câmara que pode tocar música acústica ou eléctrica ligando ou



desligando um pedal que cada músico tem ao seu dispor. Neste contexto, com o sampler constituiu como que um segundo grupo, virtual obviamente, que vai interagir com o primeiro. Posso até dizer que a "orquestra" assim formada é a junção de três "ensembles": um samplado, um acústico e um eléctrico. Não sei ainda se isto resultará, mas vale a pena tentar. O projecto incluirá ainda um tocador de "turntables", Robin Rimbaud ou DJ Grazhoppa. No que diz respeito a edições, saiu agora em Itália um disco por mim produzido — e em que também toco —, "The Poem Of The Nuestra Signora". Lá mais para o final do ano, se tudo correr bem, a Sub Rosa vai lançar mais um CD meu.

George Antheil

Um *bad boy* na música do séc. XX

por Eduardo Castro Martins

O compositor George Antheil nasceu em Trenton, Nova Jérсия, em 1900. Iniciou-se no piano aos seis anos de idade e, aos doze, na composição. Estudou em Nova Iorque com Ernest Bloch e, em Filadélfia, foi aluno de Constantin Von Sternberg, por seu turno, um dos pupilos de Franz Liszt.

No início dos anos 20 deslocou-se para a Europa, dando começo a uma tournée como pianista de concerto, percorrendo vários países, designadamente Inglaterra, Áustria e Hungria. Nos seus recitais incluía não só repertório convencional mas, também, as suas próprias sonatas, radicais e dissonantes, que reservava para o final das suas apresentações. Entre estas sonatas para piano contam-se, por exemplo, a «Airplane Sonata», de 1922 (cf. com «Suicide In A Airplane», de Leo Ornstein, de 1915), a «Sonata Sauvage», a «Jazz Sonata» e «Mechanisms», obras compostas entre 1922-23.

Chegou a Paris em meados de 1923 — onde se tornou um dos primeiros alunos americanos da grande pedagoga Nadia Boulanger — envolto por algum rumor

de escândalo, motivado sobretudo pelo impacto dos seus recitais mas, igualmente, pela execução da sua «Primeira Sinfonia», em Berlim. Logo se inseriu na vanguarda artística aí existente, sendo acolhido, entre outros, por Joyce, Hemingway, Yeats, Cocteau, Man Ray, Picabia, Picasso, Léger e, sobretudo, pelo poeta Ezra Pound. Este último cedo o adoptou como membro de pleno direito do movimento vorticista, procurando desligar Antheil do futurismo de raiz italiana a que era normalmente associado. As preocupações e o interesse de Pound, que em concerto chegou a virar as páginas das partituras do músico, conduziram-no à escrita do livro «Antheil And The Treatise On Harmony», onde o ritmo é apresentado como o primeiro propósito da harmonia. O «Ballet Méchanique», de 1923-25, para pianos, percussão, campainhas eléctricas e hélices, provavelmente a obra mais conhecida de Antheil, surge para Pound como o paradigma musical do vorticismo (corrente que estabelecia noções de movimento). Na estreia americana desta obra em Abril de 1927, no Carnegie Hall, estiveram ao piano os compositores Aaron Copland e Colin McPhee.

Antheil agitou conscientemente o meio artístico, nomeadamente o de Paris, já em si mesmo movimentado

na época. Na sua autobiografia, escrita aos 35 anos de idade, que denominou «Bad Boy Of Music», pode ler-se, a propósito de um dos seus recitais e após o relato de algumas peripécias ocorridas no decurso do mesmo: «Paris não conhecia um momento tão bom desde a estreia da Sagração da Primavera (de Stravinsky). Após este 4 de Outubro de 1923 toda a gente em Paris soube quem eu era.» Nesta altura, o tratamento percussivo do piano marcou a sua obra, com recurso a «ostinatos» frequentes, havendo notícia da prática de «clusters» (a paternidade da técnica é usualmente atribuída a Henry Cowell — «The Tides Of Manaunaun», para piano, de 1912) nos primeiros anos da década de 20. O seu nome fica também associado à utilização de máquinas e mecanismos nas suas composições (particularidade do agrado de Pound), como é o caso do citado «Ballet Méchanique».

A partir da segunda metade dessa década, Antheil orienta-se para o neoclassicismo, sob a directa influência de Stravinsky, tornando-se a sua produção mais convencional. Regressou aos Estados Unidos em 1933, concentrando a partir de então a sua atenção na ópera e, também, na música para filmes.

Para além das obras por si compostas já referidas, merecem destaque as

quatro «Sonatas Para Violino e Piano» (1923-1948), «Fighting The Waves» (1929), música de cena para o poema homônimo de Yeats, «A Jazz Symphony» (1923-25), obra reveladora, tal como a «Jazz Sonata», do interesse de Antheil pela música de cariz popular, «Concerto For Chamber Orchestra» (1932), para octeto de sopros, bem como as óperas «Transatlantic» (1927-28) e «Volpone» (1950-52). George Antheil morreu em Nova Iorque, em 1959. Nos seus tempos de Paris, fez parte de um círculo artístico que procurou introduzir um novo tom e criar arte de teor iconoclasta, no que foi um dos pioneiros da sua geração. A sua singularidade patenteia-se ainda nos textos que deixou escritos: para além da sua autobiografia, entre outros, escreveu um estudo no âmbito da criminologia, incidente sobre as anormalidades glandulares dos criminosos, um conto policial e um outro livro antecipando a estratégia militar na 2ª Guerra Mundial. A ouvir, em CD:

- «Sonatas for Violin and Piano, nº1, 2 e 4»; Vera Beths, v., e Reinbert de Leeuw, p. (Montaigne MO 782022)
- «Airplane Sonata», «Sonata Sauvage» e «Jazz Sonata», Steffen Schleiermacher, p. (Hat Art CD 6144)
- «Fighting the Waves», «Ballet Mécanique», «A Jazz Symphony», «Concerto For Chamber Orchestra», etc., Ensemble Modern, cond. por H K Gruber (RCA Victor 09026 68066 2)

John Cage

A música como retorno ao mundo da vida *Conclusão* por Mário Cunha

Sobre a figura do compositor subjectivista que não só se abstrai da realidade circundante, construindo um universo sonoro inexistente no real, portanto falso, mas também como alguém que diz aos outros (os intérpretes) o que devem fazer, deve então elevar-se uma nova categoria: a do organizador de sons. A música deve ser autopoietica e o compositor mais não deve fazer que emoldurá-la. A obra de arte deixa de ter uma estrutura determinada, tornando-se aberta à estruturação do ouvinte aquando da recepção. Já não se põe o problema do entendimento da sua significação, mas antes a possibilidade de uma consciencialização do ouvinte para a realidade sonora que o envolve e para a qual a obra o remete. Isto é, sem dúvida, o mais radical afastamento da estética da expressão, como a defendida por Adorno. Em Cage, a música deixa de servir a comunicação, a representação de algo, para se transformar em não-representação, tornando-se válida por si própria. Por outro lado, o material

(que na tese adorniana era histórico-social, o que implicava a sua crítica como ponto de partida para a sua utilização e desenvolvimento) é para Cage a própria natureza. Daqui resulta a experimentação descomplexada dos sons do mundo, numa situação de a-historicidade musical em que a técnica é desinstrumentalizada e entregue a si mesma como um dispositivo energético de experimentação aberta, mediante o qual a música se auto-organiza livremente, com o mínimo de influência do compositor. A peça 4'33" (1952) é o paradigma desta atitude. Composta para qualquer número de instrumentos e de instrumentistas, a música consiste nos ruídos que a audiência fizer e nos sons que venham de fora do auditório, enquanto o(s) instrumentista(s) se manté(m) silenciosamente sentado(s) no palco, durante o período de tempo que a peça dura. A obsessão de Cage pelo silêncio (ou pela sua inexistência) advém da experiência que teve quando visitou uma câmara anecóica (espaço concebido pela engenharia para fins experimentais, o qual, através da utilização de determinados materiais na construção das paredes, permite a total inexistência de reflexão do som e o absoluto isolamento relativamente ao exterior) e se apercebeu com

espanto que conseguia ouvir a sua circulação sanguínea e o seu sistema nervoso. Concluiu então que o fenómeno som é inerente à vida e independente de qualquer acção consciente do homem. Enquanto formos vivos emitiremos sempre som. Para Cage esta é a prova de que não deveremos temer o futuro da música. Mas esta atitude destemida só é possível se, conscientes da ocorrência de sons independentemente da nossa vontade, fizermos a viragem psicológica para os sons que não intencionamos. Esta viragem, que, à primeira vista, parecerá perturbadora por aparentemente levar à negação de toda a obra musical humana, conduzirá, na verdade, ao mundo da natureza e à consciencialização de que a humanidade e a natureza estão intrinsecamente relacionadas e que, portanto, nada se perde, quando tudo se nega. Pelo contrário, tudo se ganha. Isto significa em termos musicais que toda e qualquer combinação de sons é possível, sem constrangimentos de nenhuma ordem.

A utilização da fita magnética serve, aliás, esse mesmo propósito, pois permite a gravação de sons e a transformação de todas as suas características, bem como a sua reprodução em qualquer registo, o

que abre um campo ilimitado de possibilidades de combinações sonoras. Este novo recurso técnico ao serviço da música, fruto da evolução da técnica e da ciência, permite, segundo Cage, a transformação da percepção da natureza por parte do artista. E se este optar por desistir de tentar controlar o som, deixando-o actuar por si próprio, em lugar de fazer dele um veículo para as suas teorias ou para a expressão dos seus sentimentos, ele descobrirá que este projecto inicialmente assustador se revelará positivo para a experiência humana, na medida em que a audição de sons que são apenas sons põe imediatamente a mente teorizante a teorizar e despoleta no homem sentimentos determinados. Os sons, quando entregues a si mesmos, não requerem que quem os ouça o faça insensivelmente...

O método de escrita efectuar-se-á, naturalmente, segundo operações de acaso, com recurso ao I Ching ou à tabela de números randômicos, entre outros métodos possíveis. Por outro lado, os compositores deixarão de escrever partituras segundo a necessidade de que as diferentes partes sejam tocadas em particular conjunção, pois não é essa a forma como as coisas se passam na realidade. Eles deverão compor partes,

mas não conjuntos, o que implica que cada representação de uma (in)determinada peça será única, tão interessante para os ouvintes como para o compositor. Esta nova música, como Cage escreveu em 1958 (*Experimental Music*), não se preocupa, então, «com a harmonia, tal como esta é geralmente entendida, onde a sua qualidade resulta da fusão de diversos elementos. Aqui a preocupação é com a coexistência de dissimilares (...). Esta desarmonia (...) é apenas uma harmonia a que muitos não estão acostumados». Assim, em finais dos anos 50, Cage radicalizou ainda mais as suas composições, tornando-as indeterminadas também nas suas performances, o que atribui aos executantes maior liberdade na escolha do que devem tocar. As partituras de *Fontana Mix*, *Music Walk* e *Variations I*, por exemplo, consistem em folhas transparentes, impressas com linhas ou pontos, a serem sobrepostas umas às outras, segundo o critério do executante, deixando a este uma grande margem de manobra.

Já em 1952, a tendência pós-moderna para o desconstrucionismo e para a acentuação do carácter efémero e performativo da obra de arte havia levado Cage à elaboração de peças

concebidas para terem focos de interesse, não apenas auditivos, mas também visuais e que se revelaram um importante precursor dos "happenings" da década seguinte. Estas peças consistiam na acção simultânea (mas não coordenada) de diversos eventos, tais como música para piano e gramofone, leitura de poesia e conferências, dança, projecção de *slides* e filmes. Exemplo desta multiplicidade de ocorrências é a peça *Water Music* (1952), que foi escrita para um pianista, o qual deveria verter água de potes, soprar apitos debaixo de água, usar um rádio e um baralho de cartas, entre outras acções para entreter a vista. Ou *O'0*" (1962), executado pelo próprio Cage em meados dos anos 60, e que consistia na preparação e corte de vegetais, a sua colocação num espremedor eléctrico e, por fim, a ingestão do sumo resultante, com todos os sons amplificados. Este tipo de obras levou a que, muitas vezes, Cage não fosse levado a sério tanto pela crítica como pelo público. Achava ele que as distinções entre a vida e a arte deviam ser quebradas e que o compositor devia, através das suas composições, tornar o público mais consciente do mundo em que vive. À espera da «arte» que o levou a deslocar-se a um lugar específico num

momento planeado, em resposta a um programa anunciado, esse público vê-se confrontado com uma colecção de sons e imagens como as que pode encontrar na sua vida quotidiana. Se aprender a responder a estes, pode também responder aos que encontra fora da sala de concertos. Como Cage afirma em *Silence* (1961): «(...) qual é o propósito de escrever música? Não estamos, claro está, a lidar com propósitos, mas com sons. Ou a resposta deve tomar a forma de um paradoxo: um propósito despropósito ou uma peça sem propósito. Esta peça, contudo, é uma afirmação da vida — não uma tentativa de construir a ordem a partir do caos ou de sugerir melhoramentos na criação, mas simplesmente uma maneira de acordar para a vida que vivemos, que é tão excelente quando conseguimos afastar a nossa mente e os nossos desejos do caminho e deixá-la agir por si própria.» John Cage, paradigma do movimento pós-modernista na música (segundo Lyotard), é, assim, o mais importante protagonista deste novo modelo artístico, que põe em causa a própria instituição *arte*, aniquilando a tradicional separação das três esferas da praxis humana — Ética, Estética e Ciência —, herdadas da filosofia de Kant. A arte pós-moderna, tal como

Cage a produz (ou se deixa produzir por ela), contém, ainda na perspectiva de Lyotard, as manifestações mais radicais do projecto de vanguarda da modernidade, re-elaborando conceitos e produzindo novas configurações teórico-práticas. É a arte que não se repete, que rejeita a utilização da palavra gasta e de todos os meios já usados, colocando o receptor numa posição de crítica sublime, por oposição à tradicional sublimação da estética do Belo (a qual, aliás, já havia sido destronada por Schoenberg). Cage destrói a arte como arte, devolvendo-a ao mundo da vida através do seu dadaísmo, assente numa atitude optimista e positiva, fruto da sua coragem em enfrentar a vida como revolução. Ou como ele explicou em 1989, sob a influência do Budismo Zen, a música não é comunicação, é a preparação da consciência para se tornar receptiva a influências divinas.

Sónar 97

por José António Moura

Quarta edição do denominado Festival de Músicas Avançadas em Barcelona, funcionando como indicador das tendências da música electrónica de dança. Não é, porém, tão limitado como possa parecer, dado que há espaço para música electro-acústica, ruído, ambiente, e também para vídeo, artes gráficas, instalações, conferências, livre acesso à Internet, consulta de CD-ROM, feira de discos, instrumentos, roupa e outros artigos relacionados com a cultura electrónica (não faltam sequer livros de Nicholas Negroponte).

A breve análise que se segue é completamente subjectiva e sem quaisquer outras pretensões que não oferecer o ponto de vista pessoal do observador. O festival dura três dias inteiros, do meio-dia até às 5-6 horas da manhã seguinte e, para além de várias coisas decorrerem em simultâneo, a verdade é que não apetece ver tudo. Grandes vencedores, em termos de atitude, foram Squarepusher (parvo, anti-sério), Dr. Rockit (parvo, anti-sério) e Carl Craig (sóbrio, numa sala onde a seguir actuariam dois expoentes da *house*, Roger Sanchez e DJ Vibe). O calor entrou.

Squarepusher

Um *show* de palco, uma espécie de *stand-up comedy* com Jenkinson no papel de bobó da corte e nós de bombo da festa (levámos com tudo em cima). Mais me convenço que o Square, no nome, representa os ângulos aguçados que se ouvem na música. Corre, salta, agita-se que nem um louco, faz caretas e toca o seu baixo — por vezes baixo-baixo, por vezes baixo-percussão, em que só com uma mão simulava ritmos de *drum and bass*. Os ritmos são absolutamente desregrados (um pouco de ordem em «The Swifty») e virtualmente impossíveis de acompanhar; melodias infantilóides aqui e ali, Squarepusher com cara de puto, uns blips e uns blops e ruído muito alto. Acabou de vez com a cultura.

Herbert (DJ)

A sua figura tem sempre piada, por trás dos pratos ou das máquinas. Rodou um set uniforme, sem grande história.

Daft Punk

A maior enchente do festival e, previsivelmente, a mais calorosa reacção do público. Daft Punk já fenómeno fim de milénio, instituição galopante quase em fase de encher estádios. Excelente manipulação

sonora no contexto de um «concerto» de música de dança, em que não se pode ignorar o público (i.e. tem de se manter o público excitado), mas fraco conteúdo musical. A *techno* em formato de concerto *rock*, com palmas a acompanhar o ritmo e um coro de vozes a acompanhar o refrão — admitindo que «Around The World», em 1997, pode ser considerada uma canção.

Maas

Certinho, extremamente dançável, Ewan Pearson segue toda a escola de Detroit — *techno* melódica, sobretudo a dizer que sim a Carl Craig. Inovação zero, mas a consciência de um produto bem apresentado.

Carl Craig

As notícias: «Carl Craig limpa metade da sala», «Público não adere». Carl Craig fez, deu e aconteceu. Funcionando em trio (electrónica, contrabaixo, bateria + congas), assistiu-se na verdade a uma *jam session* de *jazz*, ao livre sabor da sensibilidade de Craig. «Bug In The Bassbin» e «At Les», pela sua duração prolongada, constituíram a espinha dorsal de um concerto bem *funky*. Maas estava à minha frente, não dançava, trocava palavras com uma rapariga, mas

estava lá bem chegado ao palco.

Fila Brazillia (DJ's)

Set promissor, em que o *drum and bass* se colava ao *dub*. Interrupção de modo a poder assistir a Carl Craig. No regresso já não mais Fila Brazillia.

Kruder & Dorfmeister (DJ's)

Grande pedaço de boa disposição via música de dança com qualidade, entre *hip hop*, *drum and bass* e John Barry misturado com dois vodkas e o ar ameno de uma sublime noite de Verão na Primavera.

DJ Morpheus (DJ)

Cortes abruptos, *fade-outs*, mistura de estilos gratuita, eis como um bom compilador pode ser um péssimo DJ.

Dr. Rockit

Falhou nas subtilidades melódicas que desenvolve em disco, em parte por problemas técnicos que insistiam em silenciar o seu teclado. Grande comedor de batatas fritas, bebedor de água, enfim, percussionista com objectos vários, Dr. Rockit (Herbert/Wishmountain, mas de bata branca) pretendeu sobretudo mostrar a origem de alguns dos sons que, via *sampler*, transforma em música. Infelizmente, raros foram os que

trabalhou em tempo real, ficando no ar a incómoda sensação de *playback*. De resto, um bom entretenimento: incansável pular, martelar, beber e comer, fitar o público com olhos de louco. A seu lado um guitarrista pouco interventivo (alguns *wah-wahs* bem metidos) mas com a atitude perfeita de cientista maluco.

Coldcut + Hex

Música + vídeo, *disc-jockeys* e *video-jockeys* numa performance mais do que num concerto. A imagem pretende-se com conteúdo, e por isso foram inscritos *slogans* provocatórios (do género *thought-provoking*) no ecrã, enquanto desfilavam imagens misturadas em directo entre si e com o som. O som: ritmos arrancados ao *hip-hop*, vagamente dançáveis mas muito consistentes, graves em cima, pouca melodia, tudo apoiado com técnicas *scratch-video* (manipulação som/ imagem baseada no conceito de *scratch* praticado pelos DJ's de *hip hop*). Trabalho árduo de mistura, os quatro elementos sempre activos a conseguirem proporcionar um espectáculo multimédia essencialmente lúdico.

Jellyhead

A espera foi longa, na primeira

noite, até que os portões se abrissem para deixar passar as centenas de pessoas apontadas aos Daft Punk. De súbito, começou a ouvir-se música muito má. Alguns minutos para identificar a fonte: uma furgoneta com as portas traseiras abertas, um bom P.A. e dois ou três ingleses que dividiam as tarefas de DJ, MC e *entertainer* (com uma Groovebox). A música era *techno hardcore*, o colectivo chamava-se Jellyhead e o MC berrava coisas do género «Fuck Sonar!!» Conseguiram atrair uma pequena multidão e, sim, demonstraram que o espírito *punk* não morreu de todo. Estalada para nós, comodistas de merda.

Private Lightning Six

Patrick Pulsinger & Co., num misto de *hip-hop* e *electro old skool*, trabalham uma das vertentes do chamado Som de Viena (que, na verdade, são Sons): a *art retro*, os favores que se devem ao analógico, as vocalizações graves e sem variação de tom como se praticavam durante a *cold wave* de 80, um baixo ao vivo a acompanhar toda a electrónica. Soa barato, mas resulta eficaz.



Barcelona, 12, 13 y 14 de junio
Flyer SONAR 97
4º Festival Internacional de Música
Avanzada y Arte Multimedia

Carl Stone

Cheguei a 15 minutos do fim, sentei-me no chão e foi isso. De resto, um ritmo repetitivo-aborrecido e sequências em *loop* sem ponta de emoção. Nota: cheguei a 15 minutos do fim.

Fennesz

Artista sonoro croata ligado à editora austríaca Mego. Cerca de uma hora de ruído aterrador, dinâmico o bastante para manter o interesse.

Curiosa inserção do típico 4x4 *techno* e, mais curiosa ainda, a promiscuidade com linhas de baixo normalmente associadas ao *drum and bass*.

Merzbow

Falhei Merzbow por dois motivos: os Private Lightning Six eram sensivelmente à mesma hora e tinha estado a escutar uma gravação de Merzbow durante meia-hora a um volume insuportavelmente elevado, enquanto esperava pela actuação de Bruce Gilbert (que não se realizou).

Kumo

Nova cabeça no circuito *drum and bass*, com duas vocalistas e um theremin. Muito boa onda, «peace and unity», amigável e acessível, não teve grande imaginação a seu favor.



Anna Homler, Geert Wageman & Pavel Fajt

«Corne De Vache»
[CD Victo, 1997]

Quem está à espera de encontrar no novo disco de Anna Homler, Geert Wageman e Pavel Fajt a subversão do formato canção pop que era apanágio e principal trunfo do seminal «Macaronic Sines», pode abreviar a audição do disco e programar o leitor de CD para os dois últimos temas. Aí, mas só aí, encontrará motivos de satisfação. Os restantes podem começar do princípio. Esta é a menor das surpresas,

contudo, num disco em que elas abundam. «Corne de Vache» é muito menos imediato do que o anterior, dominado por aquela sensação de profunda originalidade que cativa instantaneamente. Deste novo disco, aprendemos a gostar de forma lenta e gradual, não porque ele seja particularmente denso ou hermético, mas porque representa uma mudança brusca face às premissas anteriormente estabelecidas. E as surpresas começam logo no facto de o disco ter sido gravado no hiperselectivo selo canadiano Victo, editora vocacionada para as franjas mais radicais da experimentação. Além disso, é um disco ao vivo, embora seja quase integralmente constituído por temas originais. Finalmente, as surpresas estendem-se à própria música. No princípio nem queremos acreditar: Homler recita um texto com um tom de voz suavemente monocórdico sob um fundo electrónico, tão próxima de Laurie Anderson dos seus primórdios que chega a confundir (aliás, no tema «Bongo Song», a voz manipulada pela electrónica até ficar praticamente irreconhecível evoca a compositora de «Big Science»). Depois há o eclectismo evidente de todo o disco e que não era tão notório no anterior: a folk é a florada de forma subtil quando

Geert Wageman troca as teclas e o violino pelo bandolim, aproximando-se de alguma tradição europeia; o jazz irrompe quando o convidado do trio, o saxofonista Koen Van Roy improvisa em contraponto à percussão e à teia poli-instrumental de Wageman. Mas é Anna Homler e a sua voz multifacetada a grande atracção do disco: combina de forma absolutamente magnífica os textos recitados com as vocalizações «tradicionais», passando pelos já famosos poemas fonéticos, utilizando a sua linguagem privada — um dos principais traços distintivos da sua originalidade. «Corne de Vache» não vai seguramente provocar o mesmo efeito devastador de «Macaronic Sines». O que não quer forçosamente significar que lhe seja inferior. Isso são outras contas, que a seu tempo se farão. O que assume maior destaque é o facto de os músicos não terem querido repetir uma fórmula que lhes garantiria sucesso imediato. É com artistas desta tempera que se traçam novos rumos e se gravam grandes discos. Podem crer, que é verdade.

[JS]

Anthony Braxton & Brett Larner

«11 Compositions (Duo) 1995»
[CD Leo Records, 1997]

Anthony Braxton & Abraham Adzinyah

«Duo (Wesleyan) 1994»
[2CD Leo Records, 1995]

Depois das suas incursões pelo piano, Anthony Braxton volta às palhetas e às madeiras (sobretudo os saxofones alto e soprano, o clarinete em si bemol, o clarinete contrabaixo e a flauta) e enceta situações em duo nas quais o segundo elemento toca instrumentos de origem popular ou étnica. «11 Compositions (Duo) 1995», com Brett Larner no koto, cordofone japonês, e «Duo (Wesleyan) 1995», com Abraham Adzinyah em percussão do Médio Oriente, são particularmente interessantes no que respeita às integrações entre os modelos improvisacionais do Ocidente e as músicas tradicionais neles representadas. Ao contrário de grande parte das experiências do género, não se trata de fusão, mas de encontros em que ambas as partes mantêm a sua autonomia, sendo esta, precisamente, que permite o diálogo. Num território em que a novidade já não tem lugar, Braxton consegue uma frescura que é, sem dúvida, surpreendente. Dever-

se-á isso, talvez, ao facto de os seus acompanhantes não terem papéis pré-definidos, podendo entrar e sair das situações conforme as suas preferências. Se umas vezes fazem questão em evidenciar a etnicidade da sua linguagem musical, outras há em que procuram abstrair o que tocam de qualquer raiz cultural reconhecível. Chegam mesmo a trocar funções com o músico americano, sempre que este devolve o sopro aos seus arquétipos e às suas bases mais primárias, no extremo oposto das suas construções compositionais de grande complexidade.

[REP]

Bernardo Devlin

«Albedo»
[CD AnAnA, 1997]

Aprende-se lentamente a gostar do segundo disco gravado por Bernardo Devlin após a sua saída dos Osso Exótico. No entanto, é um gosto que perdura. Cada vez mais enredados na aventura da experimentação, da busca constante de novos sons e ideias que possam constituir a «next big thing», somos frequentemente tentados a menosprezar uma proposta tão simples, como um conjunto de sete canções acústicas.



Pela minha parte, espero que esta crítica possa constituir-se como um primeiro passo de penitência. A primeira palavra de apreço por «Albedo» é uma saudação à coragem do seu criador, por lançar um disco em total contracorrente com tudo o que dele se poderia esperar. Grande parte das premissas do disco anterior, «World Freehold», foram abandonadas. Agora são sete canções no sentido mais lídimo do termo, executadas exclusivamente por instrumentos acústicos, com particular destaque para os instrumentos de corda. Uma voz densa e grave, não muito longe do tom lamentoso dos primeiros discos de Nick Cave e simultaneamente próxima da angústia serena de Scott Walker ou de Peter Hammill, canta



canções de amor, abandono e desespero tranquilo. Nenhuma delas é facilmente trauteável (provavelmente com excepção de «Lucifer Nu»), mas isso também não é muito importante. Sobretudo, porque é em temas discretos, impressivos e nostálgicos como «2º Rumor», «Conexão» e «Quadras De Alvor» (o meu preferido) que se constata que Devlin tem todas as condições para se tornar num grande escritor de canções, estatuto que vai rareando no nosso país, especialmente desde que os seus vultos mais talentosos (a geração da revolução) envelheceram, perdendo talento e fulgor. Além disso, «Albedo» apresenta uma notável maturidade na produção e execução instrumental, o que é particularmente interessante num disco quase gravado ao vivo e onde os artificios e truques de gravação estão ausentes. «Albedo» é um desafio aos habituais seguidores do selo Ananana, mais habituados a navegar nas águas do experimentalismo. Agora terão de se familiarizar com «um simples disco de canções». Só espero que tal não seja motivo para o afastamento face a um conceito e um projecto digno das maiores atenções.

[JS]

Carlos Bechegas

«Trio IK * s (3)/Movement Sounds»

[CD Leo Lab, 1997]

Carlos Bechegas é um dos melhores exemplos das dificuldades com que se deparam, em Portugal, os músicos que escolheram a via da improvisação e do experimentalismo. Depois de 20 anos de insistência sem qualquer tipo de proveito — concertos com «cachets» dignos, reconhecimento pela Imprensa, discografia —, pelo menos uma coisa, para este flautista e manipulador de electrónica, é certa: a paixão pela música. Lutar contra ventos e marés durante tanto tempo e ainda sobreviver é, só por si, motivo para aplauso. Maldito país este que não merece os seus bons criadores... Tem, pois, a sua ironia (e que cruel ironia!) que o primeiro disco a solo de Carlos Bechegas seja lançado por uma editora inglesa, dirigida por um russo. Lá fora, como já vai sendo de regra, dá-se mais importância à música criativa que por cá se faz do que nesta espécie de sucursal do multinacionalismo americano, alemão, suíço e espanhol a que chamamos país. É difícil dizer, nestes termos, se «Trio IK * Zs (3)/Movement Sounds» é motivo de regozijo ou se nos dá mais razões para a tristeza sem remédio (aparentemente) em que vamos

vivendo.

Seja como for, é sem hesitações que o digo: este CD, recolha de momentos de dois concertos no Palco Oriental, Lisboa, em 1993 e 95, com o trio que Bechegas manteve com o violinista Ernesto Rodrigues e o percussionista José Oliveira ou a solo, é muito simplesmente um dos melhores já saídos na colecção Leo Lab. Particularmente interessante é o trabalho desenvolvido na primeira metade do disco pelas interacções entre a flauta e as máquinas de Carlos Bechegas, sob o signo da «live electronics», a sonoridade quase «étnica» ou «folky», pelo menos, de Rodrigues e as polirritmias à maneira de Paul Lovens elaboradas por Oliveira. Isto sem menosprezo pelas improvisações solitárias de Carlos Bechegas, cujo carácter de pesquisa é mais profundo e notório do que nas situações em grupo. Introspectivo, analítico mesmo, o flautista português revela uma grande preocupação pelas estruturas e pelos modos como as pode desconstruir, tornando as suas peças em curiosos puzzles sonoros. Para recuperar o tempo perdido, resta-lhe agora apressar o próximo álbum, que pelo que sei é totalmente preenchido com solos de flauta, desta vez totalmente acústicos.

[REP]

Dazzling Killmen

«Recuerda»

[CD Skin Graft, 1996]

Assisto com compaixão aos resíduos da inesperada separação dos Dazzling Killmen — estou capaz de a situar algures em 1993. O meu Outro dói-me, sublimo em Barthes. Tornei-me nestes últimos anos no «semiólogo selvagem em estado puro», leitor feérico de signos. Tornei-me sua vítima. Procurei signos de toda a gama nas minhas audições-leituras de Dazzling Killmen. Alimentei a minha paixão por eles, tudo querendo saber. Logo após uma digressão pelos Estados Unidos com os japoneses Zeni Geva, o quarteto de St. Louis desagregou-se. Prevista estava uma abordagem catártica do Ocidente mimado no Oriente, mas a tournée nipónica ficou por (para sempre) fazer. A admiração de K. K. Null (Zeni Geva) pelos Dazzling Killmen é inegável. Seria mesmo interessante interrogar a influência que a música dos Dazzling Killmen detém sobre a mais recente produção da now-wave japonesa. Influência que surpreenderia pela inversão epistemológico-cultural que encerra: o Oriente procurando no Ocidente os sendas de um discurso fragmentário e dissonante para a música rock.

Neste plano, os Dazzling Killmen foram uma banda muito moderna — muito moderna mesmo. O moderno neles e uma revisitação do arcaico. É por isso que o jazz ganha cor nos seus *riffs* empalidecidos pela anemia existencial dos tempos que correm. Dazzling Killmen é um depositário dessa fascinação pelo que a tecnologia tem de moderno e de monstruoso, bem como pela áurea envolvente dos velhos discos de vinil gravados em sessões esporádicas num qualquer lugar de New Orleans. Um terramoto sonoro a planar ao de leve sobre a cidade repleta de luzes e de néons. Os Dazzling Killmen merecem um disco assim. Um que nos lembre da sua existência e confirme que valeu de facto a pena terem existido — como se gostaria de fazer às mães daqueles que não poderiam ter deixado de nascer. Basta, aliás, uma breve referência ao que actualmente gravita em torno do seu vocabulário sonoro. Da admiração já mencionada de K. K. Null surgem os Yona Kit, que juntam ao músico de Tóquio os elementos dos Brise Glace (os bem conhecidos Jim O'Rourke e Thymme Jones e ainda Darin Gray, baixista dos Dazzling Killmen). Na ressaca da separação, surgem os tão subestimados quanto fabulosos You Fantastic?, de novo com Thymme Jones (Gastr Del Sol, Brise

Glace) e dois «killmen». Isto para além dos muito aguardados Lake of Dracula, com elementos dos U. S. Maple e dos Dazzling Killmen e, ao que se sabe, uma banda temivelmente contaminada pelos ecos de Captain Beefheart já sensíveis nos primeiros. A sopa já está na mesa mas não arrefece. A imaginação não tem mesmo limites, está mais do que visto. A Skin Graft mantém a coisa a ferver. E o prato que serve não sabe a requeitado.

[CBM]

Derek Bailey, Pat Metheny, Gregg Bendian & Paul Wertico

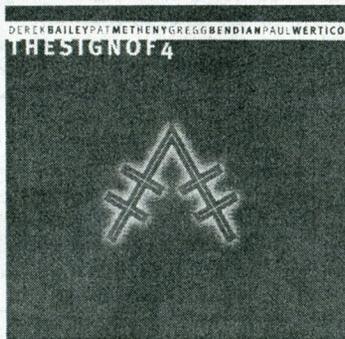
«The Sign of 4»

[3CD Knitting Factory Works, 1997]

A Knitting Factory está a promover este triplo álbum dele dizendo que será o melhor de 1997, na área da improvisação. É capaz de ter razão e, se peca, é pela humildade: para dizer toda a verdade, «The Sign of 4» é, isso sim, uma das obras-primas dos anos 90. Não sei o que nesta edição é mais surpreendente. Se Derek Bailey, se Pat Metheny ou o par de percussionistas interveniente, Gregg Bendian e Paul Wertico. No final da década passada, era

17

evidente a estagnação em que Bailey se encontrava. Cada concerto e cada disco seus eram a repetição de fórmulas que já tinha apresentado antes. A partir de 90 tudo mudou, graças às suas parcerias com músicos que nunca imaginávamos encontrar ao seu lado, do percussionista brasileiro Cyro Baptista ao grupo rock japonês Ruins. E se a formação do projecto Arcana, com Bill Laswell e Tony Williams, entretanto falecido, fez muita gente andar aos pulos, esta nova experiência ultrapassa tudo o que poderíamos esperar. O guitarrista número um da por ele chamada «música não-idiomática» deu a volta por cima num momento em que se fala do seu estado de saúde e conseguiu, inclusive, causar mais «estrondo» do que no tempo de todas as revoluções — os anos 70. É evidente, seja como for, que Pat Metheny tem culpas no cartório. Estávamos tão habituados a ouvi-lo a tocar menoridades comercialonas que nos esquecemos do excelente guitarrista que ele também é. Isso ficou mais do que provado, de resto, na sua colaboração com Ornette Coleman em «Song X», na interpretação que fez de «Electric Counterpoint», peça composta por Steve Reich, e, mais recentemente, em deambulações «noise» nos territórios



do free rock. Neste último título, salta da construção de texturas de carácter pontilhístico (um termo das artes plásticas muito apropriado para referir o que aqui faz) para colorações harmónicas de extrema elegância e propósito, com a ajuda de estranhos derivados da guitarra como a «pikasso guitar» e a «sitar guitar». Bendian e Wertico, por sua vez, são os «motores» da constante pulsão energética destes registos (a maior parte deles captados ao vivo na própria Knitting Factory, em Nova Iorque), ora à bateria, ora desdobrando-se nos mais heterogêneos instrumentos de percussão. Em suma, um álbum a ouvir obrigatoriamente.

[REP]

Directions In Music

«S/T»

[CD Thrill Jockey, 1996]

«Directions In Music» é o nome do projecto. Os músicos são Bundy Brown, ex-baixista dos Gastr Del Sol e dos Tortoise, o guitarrista dos 40K, James Warden, e o excelente baterista que é Doug Scharin, como já o provou nos June of 44, nos Rex e no seu projecto pessoal, os Him. Miles Davis referiu-se um dia às suas viagens nebulosas entre o jazz e o rock como *directions in music*. É este o intento que se denota no disco deste novo grupo, sem nome, sem títulos de canções, sem vozes. A combinação aparentemente simples entre guitarra, baixo e bateria aponta para uma textura intensa, diversa, cativante e maravilhosamente curta. É como parar no tempo e mergulhar num limbo de ritmos inebriantes e cordas sedutoras. Pós-rock? As referências ao krautrock e ao jazz são óbvias. Contudo, «Directions In Music» parece-me mais um disco de três senhores cansados do rock and roll tradicional, apostados em gozar momentos musicais em plena harmonia. Sente-se o prazer que Brown (baixo, teclas, guitarra e produção), Warden (guitarras) e Scharin (bateria) têm com a música que fazem. No último tema ouve-se

uma guitarra só e melancólica, mantendo-nos abertas as portas do movimento musical que nos chega de Chicago.

Correndo o risco de cair em lugares comuns, apetece-me dizer que «Directions In Music» é um dos discos mais bonitos que me passou pelos ouvidos este ano. Tão revelador como «Millions Now Living Will Never Die» dos Tortoise, ou «Weekend» dos Kreidler.

[VD]

La Monte Young

«The Second Dream Of The High-Tension Line Stepdown Transformer From The Four Dreams Of China»

[CD Gramavision, 1991]

La Monte Young é um dos mais importantes compositores minimalistas. Fundador do movimento, recusou duas das principais componentes da música ocidental: a orientação e as dinâmicas. Esta recusa conduziu a uma música feita de contínuos, sustenções, sons que nos envolvem mais profundamente na sua estrutura. A procura do sentido musical passa pela nossa entrega ao desenvolvimento sonoro; a percepção do tempo

modifica-se, como se a música não quisesse captar a nossa atenção e, simultaneamente, nos envolveses na sua forma continua e na densidade do som. Todos os trompetes são surdinizados e a execução em sopro contínuo forma uma massa sonora metálica, quase eléctrica.

Cada nota musical é composta por ela (a fundamental), que é o som mais grave e mais forte, e por uma série de harmónicos menos audíveis. Iniciado em 1958 com «Trio For Strings» e aprofundado em «Composition 1960 #7» o sistema de "just intonation" consiste em utilizar como escala todos os harmónicos de uma nota.

De 1962, «The Four Dreams Of China» para quaisquer instrumentos capazes de suster grupos de quatro notas em "just intonation", conhece em 1984 uma versão melódica, a aqui apresentada, que contém todo o material da versão harmónica de 1962. La Monte Young baseia a sua linguagem musical neste vocabulário harmónico — "just intonation" — porque nele encontra os princípios universais da natureza que correspondem às divisões matemáticas da corda (1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, etc). «The Four Dreams of China» é a primeira composição estruturada na improvisação, apesar de esta estar restrita a uma série de notas pré-

definidas. Esta prática musical integra e deriva de concepções artísticas sociais: «O recurso às capacidades criativas converte o individuo num ser livre, capaz de compreender e transformar com os seus actos as leis da casualidade» (Joseph Beuys). Já Cage, Feldman e Brown o tinham feito. Como cada actuação é única e produz um resultado sonoro diferente, La Monte Young estabelece a partir da criação desta peça o seu próprio sistema de classificação, que nos diz o ano, o mês, o dia, a hora e o local da execução. A versão apresentada neste CD é a «90 XII 9 c. 9:35 - 10:52 PM NYC».

O Theatre of Eternal Music tem sido o ensemble responsável pela execução das peças de La Monte Young, e dele é exigido uma entrega que ultrapassa o papel tradicional do executante. Terry Riley, Marian Zazeela, Tony Conrad, John Cale, Jon Gibson, Jon Hassell, Lee Konitz, Rhys Chatham, entre muitos outros, integraram já o Theatre, que influenciou profundamente os futuros percursos musicais. Para esta versão foi utilizado o Theatre Of Eternal Music Brass Ensemble, um conjunto de oito trompetistas.

[GF]

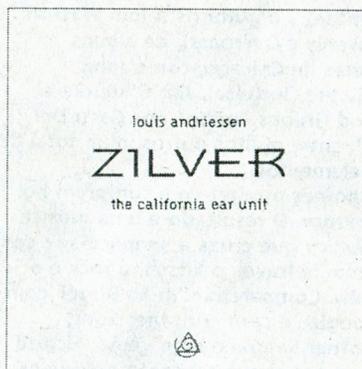


Louis Andriessen

«Zilver»

[CD New Albion, 1997]

Uma das mais recentes obras do compositor Louis Andriessen, escrita para o California EAR Unit, «Zilver» (Prata) integra-se na linha de obras como «De Materie» (A Matéria) e «Hout» (Madeira). Para sete instrumentos, a formação divide-se em dois grupos: flauta, violino, violoncelo e clarinete/vibrafone, marimba e piano. A base da peça é um cânone, como em Bach, forma segundo a qual os dois grupos de instrumentos tocam uma melodia em diferentes movimentos rítmicos. O primeiro grupo introduz a melodia em uníssono (decomposição de uma canção pop de Anita Baker) e o segundo, também uníssono, executa uma versão mais rápida da progressão melódica, que vai acelerando até atingir a velocidade máxima. Neste ponto extingue-se, abandonando o primeiro grupo, que conclui a peça. A precisão da execução do California EAR Unit reforça a beleza da escolha tímbrica dada pelo uníssono instrumental, tão característica de Andriessen. O CD da New Albion contém ainda as peças «Disco», escrita em 1982, «Overture To Orpheus» e



«Worker's Union», um «movimento sinfónico para qualquer grupo ruidoso de instrumentos», que nesta versão é constituído por flauta, teclado Casio, violino, violoncelo, percussões, baixo eléctrico e dois pianos. Todos os instrumentos partilham a mesma melodia em uníssono, eliminando solistas e destaques virtuosistas. Do mesmo período de «Hoketus», baseia-se como esta na repetição de pequenas células rítmicas. Esta peça contém, no entanto, uma notação mais indeterminada para poder adaptar-se a diferentes formações instrumentais. A definição melódica é dada apenas por indicações cuja situação relativa a uma linha horizontal (o registo médio do

instrumento) determina as alturas. As instruções pedem que a peça seja dissonante a nível cromático e «frequentemente agressiva», indicando que só resulta se «cada músico tocar com a convicção de que a sua parte é essencial; como no trabalho político».

[GF]

Keith Jarrett

«La Scala»

[CD ECM, 1997]

«La Scala» é mais uma improvisação a solo de Keith Jarrett no piano. Os concertos partem da "blank mind" (nas palavras de Jarrett) e a improvisação forma-se, sabedora, deleitosa e cortês. A sua linguagem é imediatamente reconhecível pela mão esquerda obstinada que suporta o pensamento melódico da mão direita, o longo sustém das notas e a brilhante invenção melódica e harmónica. O seu virtuosismo técnico e saber harmónico permitem-lhe longos desenvolvimentos melódicos, uma forma extasiante de entender a criação musical, feita de intensos crescendos e suspensões. Este brilhantismo faz de cada uma das suas improvisações um momento de

profunda imersão musical. Talvez este carácter dionísio explique a sua enorme popularidade e acessibilidade, embora estas não devam ser inibidoras do reconhecimento da qualidade da música e da sua fruição.

[GF]

Red Krayola

«Hazel»

[CD Drag City, 1997]

Por incrível que pareça, os Red Krayola existem desde os longínquos anos 60, quando emergiram no seio do psicadelismo americano do Texas. Entre 1966 e 1967 embrenharam-se no abstraccionismo. Num constante ambiente de estranheza, desapareceram até ao fim dos anos 70, quando Mayo Thompson, líder da banda, ressurgiu em Inglaterra ao lado de uma nova geração louca que incluía membros dos Pere Ubu, dos Swell Maps e dos X-Ray Spex. Desafiando sempre as classificações musicais, Thompson vai e vem a seu bel prazer. Regressa em 1994 e desde então, até «Hazel», o professor do Centro de Arte de Pasadena, na Califórnia, rodeou-se de velhos companheiros californianos, tal como o baterista George Hurley (Minutemen e

Firehose) e o guitarrista Tom Watson (Slovenly e Overpass), de alguns ilustres de Chicago, como John McEntire (Tortoise), Jim O'Rourke e David Grubbs (ambos dos Gastr Del Sol), entre muitos outros, num total de 15 elementos.

Os nomes prometem e cumprem no conjunto. O resultado é uma música ecléctica que cruza a simplicidade com o impenetrável, o kitsch, o rock e o funky. Comparem «I'm So Blazé» com «Boogie» e com «Another Song, Another Satan» e logo verão. Fica-se por vezes com a sensação de que os valores individuais desaparecem na constelação de estrelas, sejam as improvisações de O'Rourke ou os *drumbeats* de McEntire. Fica um som agradável que não sacrifica a complexidade. Um compromisso que Mayo Thompson resolveu bem, com certeza fruto da sua longa experiência musical. E agora? Novo desaparecimento?

[VD]



Señor Coconut

«Gran Baile Con Señor Coconut»

[CD Rather Interesting, 1997]

Mais um Atom Heart a divertir-se à grande, aproveitando a brisa latina de Santiago do Chile, onde aparentemente vive. Señor Coconut é deliberadamente *kitsch* e há quem não ache piada nenhuma ao *kitsch* intencional. O músico alemão está tão fora de tudo que a única catalogação possível é, sem dúvida, a de «Incredibly Strange Music». Um futuro volume da RE-Search terá forçosamente de se debater com a música esquisita do hoje que amanhã será ontem. Señor Coconut é, portanto, mais um alter-ego - exprime-se em espanhol e vive ao ritmo *caliente* das *soirées* sul-americanas. *Mambo, rumba, cha-cha-cha, samba* inclusive, tudo virtual, repleto de solos de bateria absurdos e o espírito do amor fácil ao virar da esquina, a raça latina adoptada por senhores alemães. Assim de repente só me ocorrem três: Uwe Schmidt (Atom Heart), Lars Muller (Victor Sol) e Bernd Schuster (Bernd Schuster). Mirem o *rap* latino de Jorge González (Atom Heart) em «Upper Mambo/Lower Funk» (transcrição livre):

«*Estoy dando vueltas, dando vueltas,*

21 dando vueltas en la misma miseria, cada día me ahundo mas. Tiro las cartas y dan consejos certeros y soy incapaz de parar, me reaccionar. Tengo tanta rabia y tanta tanta pena, me miro en el espejo e veo esa cara, esa cara de amargura. No quiero estar, no puedo salir, como pudeste ser tan estúpida - tu tan altanera y educada. Que fue: estupidez o crueldad?»

Aqui não se leva a música a sério, nem sequer a música é muito entusiasmante. O valor, neste disco, encontra-se no humor sensivelmente como era encarado por Jean-Jacques Perrey, encontra-se na esquisitice electrónica e, como sempre nos discos de Atom Heart, encontra-se na expectativa de observar como se resolve cada um dos temas — os finais são sempre inesperados. Há quem não ache piada nenhuma. Ainda y sempre um mestre do ambiente, Schmidt age como anfitrião de uma «Noche Cool», prelúdio para conversas mais íntimas e disposição de cama. Não sei se as raparigas vão na conversa nem sequer se alguém está interessado nisso, mas é com discos destes que se vai pavimentando a estrada cada vez mais absurda até ao virar do milénio. O virtuosismo visível, em lugares quentes como este, é o da imaginação. Tenham, por favor, a

decência de ser plásticos e 100 artificiais pelo menos uma vez na vossa carreira de ouvintes.

[JAM]

Vários

«Great Jewish Music: Burt Bacharach»
[CD Tzadik, 1997]

Durante muitos anos, Burt Bacharach foi conotado com as áreas mais rasteiras do *easy-listening*, numa época em que este estava fora de moda. Para se encontrarem os seus discos era mais recomendável uma visita às discotecas de bairro onde se vendem momos e fancarias, tipo «O Rei Do Disco» da Rua Forno Do Tijolo, do que a habitual via sacra pelas lojas selectas da baixa lisboeta. E, no entanto, quantas boas canções ficaram por escutar? Pela minha parte já me tinha libertado deste preconceito há uma boa dúzia de anos, quando gravei uma compilação com doze canções suas. E, embora não chegue ao dogma do «New Musical Express», que considerava «I Say A Little Prayer» a melhor canção da história da música pop, reconheço sem dificuldades que do seu talento se construíram algumas das

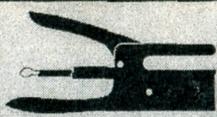


grandes canções das últimas décadas. Assim, em nada me repugna esta homenagem patrocinada por John Zorn e avaliada pelo selo Tzadik. A primeira audição do disco permite detectar de imediato dois aspectos surpreendentes: não existe nenhuma intenção de valorizar a vertente «kitsch» do compositor, o que aliás era perfeitamente possível, como por exemplo foi feito pela Asphodel em relação a alguma música(?) americana. Zorn, no texto de apresentação, considera Bacharach um dos grandes compositores da diáspora judaica, enfileirando com nomes como Irving Berlin, Kurt Weill, Gershwin, Bob Dylan ou Lou Reed; por outro lado, estamos na presença de um registo típico da Tzadik,

sem qualquer tipo de fidelidade à forma original das canções com arranjos e interpretações absolutamente radicais, transformando-as em meros motivos para a improvisação e a experimentação. Quase todas as grandes canções (com a lamentável exceção de «Raindrops Keep Falling On My Head») estão aqui presentes. Quase todos os grandes compositores que têm trabalhado com a Tzadik se apresentaram à chamada: Wayne Horvitz, Guy Klucevsek, Erik Friedlander, Zeena Parkins, Marc Ribot, Fred Frith, Elliott Sharp, Mike Patton, Anthony Coleman, Shelley Hirsch, Bill Frisell e (surpresa das surpresas...) Lloyd Cole constituem o mais luxuoso e apetitoso plantel surgido nos últimos anos. Perante esta constelação de músicos, é perfeitamente natural que a homogeneidade não seja o traço dominante, tanto mais que cada músico ou grupo de músicos é responsável pela interpretação de uma canção. Porém, se exceptuarmos as versões relativamente convencionais de «Close To You» (Wayne Horvitz) e de «I Just Don't Know What To Do With Myself» (Lloyd Cole), as restantes embrenham-se em profundas formas de radicalismo como se o formato canção não passasse de um motivo onde se espraia a liberdade criativa dos músicos. «This Guy's In Love With You», para o acordeão-solo de

Klucevsek e «Alfie», para a bateria de Joey Baron, são exemplos limite dos objectivos estéticos aqui traçados. Mas são as participações de Frith, Frisell (com uma excelente versão de «What The World Needs Now»), Sharp, Shelley Hirsch e, sobretudo, do colectivo de cinco músicos liderado por Mike Patton, que mais me agradam. Nos antípodas, as versões de «Do You Know The Way To San Jose» (John Medeski) e de «I Say A Little Prayer» (Marie McAuliffe) são as menos convincentes, talvez porque se trate das duas mais emblemáticas canções de Bacharach. Depois da edição de «Bar Kokhba» de John Zorn em 1996, este é o seu equivalente no corrente ano. Só espero que o sucesso editorial se repita. Afinal, Bacharach merece-o tanto quanto Zorn.

[JS]



QUEIMA-ROUPA

por Pedro Santos

Gape Fear

«Drift Towards the Heat» [CD Odd Size, 1997]

De vez em quando, e sempre que me é possível, passo em revista o que as velhinhas editoras alternativas andam a fazer. Constatado que muitas tentam resistir ao tempo (ou seja, continuam na mesma cruzada de sempre), e outras fazer o futuro à sua maneira. Este disco faz a francesa Odd Size ser incluída neste último grupo. «Drift Towards The Heat» é uma — enésima — versão do rock industrial, agora com mais algum cuidado na secção rítmica; nos temas mais *soft* soam a — acreditem! — Primal Scream. O sampler do anúncio da morte de Kennedy no início da faixa 5 não deixa grandes perspectivas de melhorias para os temas seguintes. Tinha razão; detesto quando isso acontece.

Carl Craig

«More Songs About Food And Revolutionary Art» [CD SSR, 1996]

Com toda a justiça, Carl Craig tem sido sempre encarado como um menino sobre-dotado, uma mente que brilha dos States e ilumina o lado de cá do Atlântico. A sua permanência pela Inglaterra apurou-lhe o sentido de busca e alargou-lhe o campo de trabalho. «More Songs...» reflecte de uma maneira sábia o crescimento no seio techno de Detroit e a reinvenção — puramente — electrónica do outro lado dos ritmos de dança. Não saber o que esperar deste rapaz é mais um ponto extra. Cintilante.

Laurent Garnier

«30» [CD F Communication, 1997]

Com a idade não se brinca, mas se Garnier tivesse dobrado o cabo dos 40 este disco seria o espelho da sua crise. Assim, «30» espelha somente aquilo de que já desconfiava: um techno paupérrimo, sem chama, perdido por entre desmesuradas tentativas de fazer soar as máquinas como as de Zdar e De Crecy. No fundo, a confirmação que St Germain e Reminiscent Drive foram as excepções à regra numa editora de segunda linha do techno.

Protozoo

«Hevene Quene» [CD In Vivo, 1997]

Tudo tão bem feito, tudo tão como-nos-livros, tudo entra no momento exacto, exactamente o som que (não) estávamos à espera. Ainda assim, a benevolência sórdida aponta por mim as faixas «Trace The Way Again» (quasi-balada à lá Jimi Tenor), «Sensual Act» (o minimalismo compensa), «They've Technology» (pela auto-crítica) e «Inland» (a gema do disco). «Poderemos ser alguém um dia? Digamos, talvez como os Biosphere?»

Vários

«DJ Morpheus Presents Lysergic Factory» [CD SSR, 1997]

O que mais me confunde e intriga numa compilação como esta é o seu objectivo. Aliás, com que finalidade é que se junta uma dúzia de nomes num disco ao qual se vai

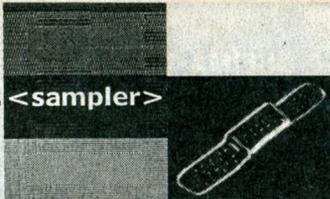
acrescentando números à palavra Volume. DJ Morpheus (Samy Birnbach em tempos) é conhecido por coordenar a Freezone e as suas compilações. Aqui, ao contrário da génese das diferentes «Freezone», o seu espírito filantropista transborda e junta uma amálgama desconexa que baralha os sentidos e esconde verdadeiras pérolas: Uriel, Sluta Leta, Dunderhead ou Random House (de Charles Webster). Samy Birnbach devia proporcionar aos melhores uma entrada condigna no catálogo e deixar Carl Craig longe destas confusões.

Vários

«Mind Fluid - Jazz New Beats, Volume 2» [CD New Beats, 1997]

Depois do sucesso de «Good Feelings», o volume 1, aí está o «2», como seria de esperar. Como sempre, a música moderna em algumas das suas mais excitantes formas. Como o drum'n'bass em versão contemplativa (UFO a remisturarem divinamente Monday Michuru, os desconhecidos Ghittoni com o conhecido «Derek Jarman Blues», os Project 23 de Cleveland Watkiss em sub-rotina cósmica Peshay) ou o jam hip-hop instrumental de cariz jazzístico (The Herbaliser com o magnífico Chris Bowden, Mark Rae e os First Priority, os NuYorican Soul com a magistral *full version* de «Mind Fluid»). Entre as duas formas fica Pulse & Tango com «Let The Hustlers Play» e pelo caminho outras — menos excelentes — tentativas, mas no todo uma equilibrada e digna aglomeração. Mérito dos intervenientes.

Pedro Ivo Arriegas <sampler>



Gerd

«This Touch Is Greater Than Moods» [CD Universal Language Productions, 1997]

Se o *house* se apresenta como o ponto de partida para esta aventura electrónica gerada nos Países-Baixos, à chegada encontramos um idioma plenamente evoluído onde toda uma diversidade estilística assenta no *groove*, florescendo nas mais variadas direcções (do *drum 'n' bass* ao ambientalismo), por vezes com uma inesperada ousadia.

Spanish Fly

«Fly By Night» [CD Accurate, 1996]

A música deste trio de notáveis (Steven Bernstein, Marcus Rojas, Tronzo) da música de vanguarda nova-iorquina tem algo de dramático e patético. Nela se pressente uma profunda humanidade, que se conjuga em perfeição com um afinado sentido de humor. Poderá talvez ser rotulada de *jazz*, mas duvido que alguém fique satisfeito com tal designação.

Vários

«Tetragramaton: Submerge» [CD Ion, 1997]

Mais um projecto, outra editora. Laswell no comando. Desta vez aos Material juntam-se DJ Soul Slinger, David Quinlan, DJ Spooky e os Full Cone. A proverbial pulsão do baixo colam-se os ritmos *jungle*, os sopros de Graham Haynes, Byard Lancaster e Tredlite Da Spazecrafta, num campo sonoro que parece não ter fim. Os ingredientes podem parecer os do costume, mas a sua fusão merece ser escutada.

Tim 'Love' Lee

«Confessions Of A Selector» [CD Tummy Touch, 1997]

Embora se baseie nas habituais diatribes do DJ/músico (uso generoso do *sampler*, improvisação nos teclados, consistente trabalho de montagem rítmica), esta suposta banda sonora para «uma orgia de fim do século de jovens raparigas, música e dinheiro» (o *lovely* não o faz por menos) arranca-nos do sossego com um tórrido *funk*, de excelente confeção. Funcional, constitui uma grata surpresa.

Berger, Hodge, Moufang & Ruit

«Conjoint» [CD Km20, 1997]

Da abertura dos espíritos nasce o cruzamento das linguagens. A aproximação da nova electrónica ao *jazz* moderno e à música improvisada gerou um dos mais interessantes discos do ano, onde por entre os amplos espaços permitidos pelas malhas programadas surge um discurso instrumental carregado de inovação.

Belerium

«Faces, Forms And Illusions» [CD Dossier, 1989]

Nascido no rescaldo das actividades de Bill Leeb nos Skinny Puppy, Front Line Assembly e Noise Unit, assim se iniciava o percurso de uma das bandas que melhor soube expressar uma intensa espiritualidade através do poderio eléctrico das máquinas. E nunca como nesta obra primeira tal foi tão evidente.

<grafonola>

Audioview

Hoornstraat 6
2000 Antwerpen
Bélgica
lowlands@innet.be

CEDI

C. Barrionuevo nº37
Villamanta 28610 Madrid
Espanha
e: kase@arannet.com
www.arannet.com/usuarios/
cedi.html

Fylkingen Records

Box 17044
10462 Stocholm
Suécia

Jazz 'halo

Groenhovestraat 38
8820 Torhout
Bélgica

Le Soleil et L'Acier

BP 236
54004 Nancy Cedex
França

Lovely Music

10 Beach Street
New York NY 10013
EUA

e: info@lovely.com
www.lovely.com

No CD Rekords

Apdo. 329
20100 Orereta-Renteria
Espanha

No More Records

PO Box 334
Woodmere, NY 11598
EUA
nomore@bway.net

Odd Size Records.

24, Rue Laghouat
75018 Paris
França

Starkland

PO Box 2190
Boulder CO 80306
EUA
e: starkland@prodigy.net

Touch

e: touch@sdps.demon.co.uk

Knitting Factory

Bloemgracht 20-2
1015 TJ Amsterdam
Holanda
kfeuro@euronet.nl

New Albion

584 Castro St #525
San Francisco
CA 94114 - EUA
http://newalbion.com
ergo@newalbion.com

Skin Graft Records

PO Box 257546
Chicago, Illinois
EUA

Sub Rosa

P.O.Box 800
1000 Brussels
Bélgica

Victo

CP 460
Victoriaville
Québec G6P 6T3
Canadá

Contacto Apartado 21671, 1137 Lisboa Codex
Assinaturas 12 números 2.000\$00

em cheque ou vale postal, em nome de
«Monitor», para despesas logísticas e de port

Tiragem 500 exemplares

monitor
Editores

Rui Eduardo Paes
Paulo Somsen

Colaboradores
neste número

Pedro Ivo Arriegas | Mário Cunha | Vasco Durão | Gonçalo Falcão | Eduardo Castro Martins
Carlos B. Mendes | José António Moura | Pedro Santos | Jorge Saraiva